

ARTICULOS

NELSON GOODMAN

Filósofo norteamericano,
profesor de la Universidad de Harvard.

Traducción de Magdalena Holguín

Arte y autenticidad

... la pregunta más torturante de todas: si una falsificación es tan experta que, después del más completo y confiable examen su autenticidad todavía puede ponerse en duda, ¿es o no una obra de arte tan buena como si fuera inequívocamente auténtica?

ALINE B. SAARINEN

New York Times Book Review, 30 de julio de 1961, pág. 14

1. LA FALSIFICACIÓN PERFECTA

Las falsificaciones de las obras de arte presentan un desagradable problema para el coleccionista, el curador y el historiador del arte, quienes deben invertir a menudo enormes cantidades de tiempo y energía para determinar si algún objeto en particular es auténtico. Pero el problema teórico que suscitan es aún más difícil. La obstinada pregunta acerca de si hay una diferencia estética entre una falsificación engañosa y una obra original constituye un desafío para la premisa fundamental de la que dependen la función misma del coleccionista, del museo y del historiador del arte. Un filósofo del arte que sea sorprendido sin una respuesta a este interrogante se encuentra en una posición tan poco deseable como la de un curador de pintura que tome un Van Meegeren por un Vermeer.

Esta pregunta se ilustra de la manera más evidente en el caso de una obra determinada y una falsificación, copia o reproducción de la misma. Supongamos que tenemos ante nosotros, a la izquierda, el cuadro original de Rembrandt *Lucrecia* y, a la derecha, una excelente imitación del mismo. Sabemos, con base en una historia plenamente documentada, que el cuadro que se encuentra a la izquierda es el original; y sabemos, con base en rayos X, exámenes microscópicos y análisis químicos, que la pintura de la derecha es una falsificación reciente. Aun cuando haya muchas diferencias entre ambas — en cuanto al autor, la edad, sus características físicas y químicas, su valor en el mercado, por ejemplo — no podemos ver ninguna diferencia entre ellas; y si las cambian mientras dormimos, no podríamos determinar cuál es cuál a simple vista. Nos vemos ahora urgidos por la pregunta acerca de si puede haber alguna diferencia estética entre los dos cuadros; y el tono del interrogador sugiere a menudo que la respuesta es sencillamente *no*, que las únicas diferencias que pueden establecerse en este caso no son pertinentes desde el punto de vista estético.

Debemos comenzar por preguntarnos si la distinción entre lo que puede y lo que no puede verse en los cuadros 'a simple vista' resulta completamente clara. Estamos mirando los cuadros pero, presuntamente no los vemos 'a simple vista' cuando los examinamos bajo un microscopio o fluoroscopio. A simple vista significa, entonces, ¿mirar sin utilizar ningún instrumento?

Esto parece un poco injusto con la persona que se ve obligada a utilizar anteojos para distinguir una pintura de un hipopótamo. Pero si se permite el uso de los anteojos, ¿qué tan fuertes pueden ser, y cómo podemos excluir sin inconsistencias la lupa y el microscopio? De nuevo, si se permite la luz incandescente, ¿puede excluirse entonces la luz ultra-violeta? E incluso con la luz incandescente, ¿debe ser de intensidad media y formar un ángulo normal, o se permitirá el uso de una luz indirecta fuerte? Todos estos casos pueden cubrirse al decir que 'a simple vista' consiste en mirar los cuadros prescindiendo del uso de instrumentos diferentes a aquellos que habitualmente se utilizan para mirar las cosas en general. Esto suscitará problemas cuando consideremos, por ejemplo, ciertas miniaturas de iluminaciones o los sellos cilíndricos asirios, a los que apenas podemos distinguir de las copias más burdas si no utilizamos un grueso lente. Más aún, incluso en el caso mencionado de los dos cuadros, sutiles diferencias de dibujo o de pintura que sólo pueden descubrirse con un lente de aumento serían, sin embargo, y de manera bastante obvia, diferencias estéticas entre ellos. Si se utiliza más bien un poderoso microscopio, esto ya no sucede; ¿pero exactamente qué tanta amplificación se permitirá? Especificar lo que significa 'a simple vista' no es nada fácil; pero, en gracia a la argumentación¹, supongamos que todas estas dificultades han sido resueltas y que la noción de 'a simple vista' ha sido aclarada de manera satisfactoria.

Luego debemos preguntarnos quién se presume que mira. Quien formula el interrogante, supongo, no pretende sugerir que no hay diferencias estéticas entre los dos cuadros si al menos una persona, un luchador bizco, por ejemplo, no puede identificar ninguna diferencia. La pregunta más pertinente es más bien si puede haber una diferencia estética cuando nadie, ni siquiera el más hábil de los expertos, puede diferenciar los cuadros a simple vista. *Pero debemos advertir que nadie puede afirmar, con sólo mirar las pinturas, que nadie ha podido o podrá diferenciarlas a simple vista.* En otras palabras, la pregunta en la forma del presente concede que nadie puede afirmar a simple vista que no hay una diferencia estética entre ellas. Esto parecería contradecir toda la motivación de quien formula el interrogante. Pues si, a simple vista, nunca puede establecerse que dos cuadros son estéticamente iguales, algo que se encuentra más allá del alcance de cualquier mirada se admite como algo que constituye una diferencia estética. Y, en ese caso, la razón para no admitir documentos y los resultados de comprobaciones científicas se torna problemática.

¹ Y sólo en gracia a la argumentación —únicamente para no oscurecer el problema central—. Todas las referencias a "sólo mirar" en lo que sigue deben ser entendidas dentro del contexto de esta concesión transitoria, no como una aceptación de esta noción por parte mía.

El verdadero problema puede formularse de manera más precisa como el de determinar si hay una diferencia estética entre dos pinturas *para mí* (o para x) si yo (o x) no puedo (e) diferenciarlas a simple vista. Pero esto tampoco es completamente correcto, pues nunca puedo determinar a simple vista que nunca podré ver una diferencia entre ellas. Y conceder que algo que se encuentra más allá de cualquiera de mis miradas puede constituir *para mí*, una diferencia estética entre ellas, es algo que, de nuevo, contradice la convicción tácita o la sospecha que motiva al interrogador.

La pregunta crucial se reduce, entonces, finalmente a esto: ¿Hay alguna diferencia estética entre las dos pinturas para x en t , donde t es un período de tiempo adecuado, si x no puede diferenciarlas a simple vista en t ? O bien, en otras palabras, ¿puede algo que x no es capaz de discernir a simple vista en t constituir una diferencia estética entre ellas para x en t ?

2. LA RESPUESTA

Al comenzar a responder a este interrogante, debemos tener claro que lo que se puede distinguir a simple vista en un momento dado no depende tan sólo de una agudeza visual innata, sino de la práctica y el entrenamiento². Los norteamericanos se asemejan mucho, para un chino que nunca ha tenido oportunidad de mirar a muchos de ellos. Los gemelos pueden ser indiferenciables para todos, con excepción de sus más cercanos familiares y conocidos. Es más, sólo al mirarlos cuando alguien los ha nombrado podemos aprender a diferenciar a Joe de Jim a simple vista. Mirar a las personas o a las cosas atentamente, conociendo algunos aspectos actualmente invisibles respecto de los cuales difieren, aumenta nuestra capacidad de discriminar entre ellas a simple vista — así como entre otras cosas y otras personas —. Así, cuadros que le parecen idénticos al mensajero, llegan a parecerle muy diferentes entre sí para cuando se ha convertido en director de un museo.

Aun cuando yo no vea diferencia alguna entre los dos cuadros, puedo aprender a ver una diferencia entre ellos. No puedo determinar ahora, a simple vista, ni de ninguna otra manera, qué *podré* aprender. No obstante, la

² Los alemanes que aprenden el inglés a menudo no pueden, sin repetidos esfuerzos y concentración escuchar diferencia alguna entre los sonidos de las vocales en las palabras 'sup' y 'cop'. Un esfuerzo análogo se requiere en ocasiones por parte del hablante nativo para discernir diferencias en el color, etc., que no estén señaladas en su vocabulario elemental. Determinar si el lenguaje incide en las discriminaciones sensoriales reales ha sido objeto de un largo debate entre psicólogos, antropólogos y lingüistas; ver un panorama sobre la experimentación correspondiente y la controversia en SEGALL, CAMPBELL and HERSKOVITS, *The Influence of Culture on Visual Perception* (Indianápolis, Bobbs-Merrill, 1966), págs. 34-84. Es poco probable que este problema se resuelva si no hay una mayor claridad en el uso de 'sensorial', 'perceptivo' y 'cognitivo', y si no se tiene un mayor cuidado en distinguir entre lo que una persona puede hacer en un momento dado y lo que puede aprender a hacer.

información de que son muy diferentes, de que uno es el original y el otro la falsificación, es un argumento en contra de cualquier inferencia que me conduzca a afirmar que *no podré* aprender. Y el hecho de que pueda percibir después una distinción entre los dos cuadros, que ahora me resulta imposible de percibir, hace que las diferencias actuales entre ellos sean importantes para mí ahora desde el punto de vista estético.

Por otra parte, el mirar las pinturas ahora, con el conocimiento de que la de la izquierda es el original y la otra una copia, puede ayudarme a desarrollar la capacidad de distinguir después cuál es cuál a simple vista. Por lo tanto, con una información que no se deriva de mirar las pinturas ahora o en el pasado, la mirada actual puede tener una incidencia muy diferente en la mirada futura de la que tendría prescindiendo de esta información. La manera como difieren los cuadros de hecho constituye una diferencia estética entre ellos para mí ahora, porque mi conocimiento de esta forma de diferencia incide en la función de la mirada presente al entrenar a mis percepciones para discriminar entre estas pinturas, y entre otras.

Pero esto no es todo. Mi conocimiento de la diferencia entre las dos pinturas, sólo porque afecta la relación de la mirada presente con las futuras, informa el carácter mismo de mi mirada actual. Este conocimiento me indica que mire las dos pinturas ahora de manera diferente, incluso si lo que veo es igual. Además de atestiguar que puedo aprender a ver una diferencia, indica asimismo, hasta cierto punto, el tipo de examen que debo realizar ahora, las comparaciones y contrastes que deben efectuarse en la imaginación, y las asociaciones pertinentes que deben incidir. Por consiguiente, guía la selección de elementos y aspectos que debo usar en la mirada presente, con base en mi experiencia pasada. No sólo después, sino en este mismo momento, la diferencia no percibida entre los dos cuadros es una consideración pertinente visual que tengo de ellas.

En síntesis, aun cuando no puedo distinguir ahora las dos pinturas a simple vista, el hecho de que la de la izquierda sea el original y la de la derecha una copia, constituye una diferencia estética entre ellas para mí ahora, debido a que el conocimiento de este hecho: 1. cuenta como evidencia de que puede haber una diferencia entre ellas que puedo aprender a percibir; 2. asigna una función a la mirada presente como entrenamiento para una discriminación perceptiva semejante, y 3. hace exigencias, consecuentes con lo anterior, que modifican y diferencian mi experiencia presente de mirar las dos pinturas³.

³ Al decir que una diferencia *entre las pinturas* que resulta entonces pertinente para mi experiencia presente de mirarlas constituye una diferencia estética entre ellas, no estoy diciendo, desde luego, que todo (la ebriedad, la ceguera producida por el reflejo de la nieve, la media luz, por ejemplo) lo que pueda ocasionar que mi experiencia de ellas difiera constituye una diferencia estética de este tipo. No toda diferencia en la manera como se miren las pinturas

Nada depende aquí de que en realidad perciba ahora o pueda percibir en algún momento una diferencia entre las dos pinturas. Lo que informa la naturaleza y uso de mi experiencia visual actual no es el hecho o la seguridad de que tal discriminación perceptiva se encuentre a mi alcance, sino la evidencia de que puede estarlo; y las diferencias fácticas conocidas entre las pinturas suministran tal evidencia. Por consiguiente, las pinturas difieren estéticamente para mí ahora, incluso aun cuando nadie pueda diferenciarlas jamás a simple vista.

Supongamos, sin embargo, que pudiera *demostrarse* que nadie será jamás capaz de ver una diferencia. Esto es tan razonable como preguntar si, en caso de que pueda probarse que el valor de mercado y réditos de un título del gobierno norteamericano y el título de una compañía próxima a la quiebra serán siempre los mismos, hay una diferencia financiera entre los dos títulos. Pues ¿qué tipo de demostración podría ofrecerse? Podríamos suponer que si nadie — ni siquiera el experto más hábil — ha sido capaz de ver una diferencia entre las pinturas, entonces la conclusión de que yo jamás podré hacerlo es bastante segura; pero, como sucede en el caso de las falsificaciones de Van Meegeren⁴ (a las que nos referiremos después), las diferencias que no son visibles para un experto hasta cierto momento pueden resultar evidentes después incluso para un lego que las mire con detenimiento. Podríamos pensar, también, en algún delicado instrumento que comparara el color de las dos pinturas en cada punto y registrara la más leve discrepancia. No obstante, ¿qué significa aquí “en cada punto”? No se trata, desde luego, de un punto matemático, pues en ellos no hay ningún color; e incluso algunas partículas físicas son excesivamente pequeñas para tener color. El instrumento debe entonces cubrir a cada instante una extensión lo suficientemente grande para ser coloreada, pero al menos tan pequeña como cualquier extensión perceptible. Como conseguir esto resulta paradójico, puesto que “perceptible”, en este contexto, significa ‘discernible a simple vista’ y, por lo tanto, la línea entre extensiones perceptibles y no perceptibles parece depender de la línea arbitraria que existe entre un lente de aumento y un microscopio. Si se traza una línea semejante, nunca podremos estar seguros de que la delicadeza de nuestro instrumento sea superior a la agudeza máxima que puede alcanzar la percepción sin ayuda de instrumentos. En efecto, algunos psicólogos expe-

o que surja de ella cuenta; únicamente las diferencias en la manera como deban mirarse o que surja de ella. En relación con lo estético, se dirá más al respecto en esta sección y en *Languages of Art*, VI, 3-6.

⁴ Para un recuento detallado y plenamente ilustrado, ver P. B. COREMANS, *Van Meegeren's Faked Vermeers and De Hooghs*, tr. de A. Hardy y C. Hutt (Amsterdam, J. M. Meulenhoff, 1949). Las líneas principales de relato se encuentran en SEPP SCHÜLLER, *Forgers, Dealers, Experts*, tr. de J. Cleugh (Nueva York, G. P. Putnam's Sons, 1960), págs. 95-105.

rimentales se inclinan a concluir que toda diferencia mensurable de la luz puede ser detectada en ocasiones a simple vista⁵. Y habría una dificultad ulterior. Nuestro instrumento examinará el color — esto es, la luz reflejada —. Puesto que la luz reflejada depende parcialmente de la luz incidente, debe ensayarse iluminación de todas las calidades, de todas las intensidades y proveniente de todas direcciones. Y, para cada caso, dado que las pinturas no tienen una superficie plana, un registro completo debe efectuarse desde todos los ángulos. Pero, desde luego, no podemos cubrir todas las variaciones y ni siquiera determinar una única correspondencia absoluta respecto de algún aspecto dado. Por consiguiente, la búsqueda de una prueba de que nunca podré ver una diferencia entre las dos pinturas es fútil por razones que van más allá de las razones técnicas.

No obstante, supongamos que nos vemos urgidos por la pregunta de que, si se diera una *prueba*, habría una diferencia estética para mí entre las dos pinturas. Y supongamos que respondemos a esta forzada pregunta negativamente. Esto aún no sería una respuesta satisfactoria para nuestro interrogador. Pues el resultado siguiente sería que, si no puede percibirse de hecho diferencia alguna entre las pinturas, entonces la existencia de una diferencia estética entre ellas dependerá exclusivamente de lo que se prueba o no se prueba por medios diferentes a la simple vista. No puede decirse que esto apoye la tesis de que no puede haber una diferencia estética sin diferencia perceptiva.

Regresando del ámbito de lo ultra-hipotético, podemos enfrentarnos a quienes argumentan que la enorme diferencia estética que existe entre el Rembrandt y la falsificación no puede explicarse en términos de la búsqueda de diferencias perceptivas tan leves que sólo pueden establecerse, cuando es posible hacerlo, con una gran experiencia y una larga práctica, ni incluso del descubrimiento de tales diferencias. Esta objeción puede despacharse de inmediato; pues hay diferencias perceptivas mínimas que pueden tener un enorme peso. Los indicios que me dicen que he encontrado la mirada de una persona que se encuentra al otro lado de la habitación son casi indiscernibles. Las diferencias de sonido que distinguen una ejecución excelente de una mediocre sólo puede detectarlas un oído bien entrenado. Hay cambios extremadamente sutiles que alteran todo el diseño, sentimiento o expresión de una pintura. En efecto, las diferencias perceptivas más leves son, en ocasiones, las más importantes desde el punto de vista estético; el enorme daño físico que

⁵ Cosa que no debe sorprendernos, pues un único *quantum* de luz puede excitar uno de los receptores de la retina. Ver M. H. PIRENNE y F. H. C. MARRIOTT, "The Quantum Theory of Light and the Psycho-Physiology of Vision", en *Psychology*, S. Koch, ed. (Nueva York, McGraw-Hill, 1959), vol. I, pág. 290; también THEODORE C. RUCH, "Vision" en *Medical Psychology and Biophysics* (Filadelfia, W. B. Saunders, 1960), pág. 426.

se puede causar a un fresco puede tener menos consecuencias que un retoque mínimo pero presuntuoso.

Todo lo que he tratado de demostrar, desde luego, es que las dos pinturas pueden diferir desde el punto de vista estético, no que el original sea mejor que la falsificación. En nuestro ejemplo, es probable que el original sea la mejor pintura, puesto que las obras de Rembrandt son, por lo general, mucho mejores que las copias realizadas por pintores desconocidos. Pero es posible que la copia de un Lastman hecha por Rembrandt sea mejor que el original. No es nuestra tarea aquí formular este tipo de juicios comparativos, ni establecer cánones para la evaluación estética. Hemos satisfecho plenamente las exigencias de nuestro problema al mostrar que, del hecho de que no podamos distinguir dos obras a simple vista, no se sigue que tengan el mismo valor estético — y no nos vemos entonces obligados a concluir que la falsificación sea tan buena como el original —.

El ejemplo que hemos utilizado a lo largo del artículo ilustra un caso especial de un problema más general relativo a la importancia estética de la autenticidad. Aparte de que existan las duplicaciones falsas, ¿qué importancia tiene el que una obra original sea el producto de uno u otro artista, escuela o período? Supongamos que se pueda distinguir con facilidad dos pinturas, pero que no se pueda determinar quién las pintó sin recurrir a instrumentos tales como la fotografía de rayos-X. ¿Hace alguna diferencia estética el hecho de que la pintura sea o no de Rembrandt? Lo que está implicado aquí no es distinguir una pintura de otra, sino distinguir la clase de las pinturas de Rembrandt de la clase de otras pinturas. La oportunidad que tengo de aprender a hacer correctamente esta distinción — de descubrir características proyectables que diferencien los Rembrandts en general de las pinturas que no son de Rembrandt — depende en gran medida del conjunto de ejemplos disponible como base. Por lo tanto, es importante que yo sepa si una pintura determinada pertenece a una u otra clase para aprender a diferenciar las pinturas de Rembrandt de las demás. En otras palabras, mi incapacidad presente (o futura) de determinar la autoría de una obra determinada prescindiendo del uso del aparato científico, no implica que la autoría no haga una diferencia estética para mí, pues el conocimiento del autor, con independencia de cómo se obtenga, puede contribuir materialmente al desarrollo de mi capacidad para determinar, sin la ayuda de estos instrumentos, si una pintura, incluyendo esta misma pintura en otra ocasión, fue hecha por Rembrandt. Más aún, en aquellos casos en los que la información es tal que resulta importante para mí cuando dispongo de ella, es importante que la tenga y, por ende, es importante para mí tenerla o no tenerla.

Incidentalmente, un enigma bastante sorprendente se soluciona en estos términos. Cuando Van Meegeren vendió sus cuadros como Vermeers, engañó a la mayor parte de los expertos mejor calificados; y sólo se descubrió el

fraude por la confesión que hizo⁶. Actualmente, incluso el lego relativamente entrenado se asombra de que cualquier juez competente hubiera podido tomar un Van Meegeren por un Vermeer, tan evidentes son las diferencias entre ellos. ¿Qué ha sucedido? El nivel general de la sensibilidad estética se ha incrementado con tal rapidez que el lego de hoy ve con mayor agudeza que el experto de hace veinte años. Más bien, la mejor información de la que disponemos ahora hace más fácil la discriminación. Al serle presentada una única pintura que le era poco familiar en el momento, el experto debía decidir si se asemejaba lo suficiente a los Vermeers conocidos como para haber sido realizada por el mismo autor. Y cada vez que se añadía un Van Meegeren al corpus de obras aceptadas como Vermeers, el criterio de aceptación se veía modificado por este mismo hecho; y el confundir otros Van Meegerens con Vermeers se hizo inevitable. Ahora, sin embargo, no sólo han sido retirados los Van Meegerens de la clase de los precedentes de los Vermeers, sino que se ha establecido también una clase de precedentes para los Van Meegerens. Al disponer de estas dos clases de precedentes, las diferencias características resultan tan evidentes, que distinguir otros Van Meegerens de Vermeers ofrece poca dificultad. El experto de ayer habría podido evitar sus errores si hubiera dispuesto de unos pocos Van Meegerens para compararlos. Y el lego de hoy, que detecta con tal sagacidad un Van Meegeren, puede tomar la obra de una escuela bastante inferior por un Vermeer.

Al responder al interrogante formulado inicialmente, no he tratado de abordar la tarea formidable de definir la 'estética' en general⁷, sino que me he limitado a argumentar que, puesto que el ejercicio, entrenamiento y desarrollo de nuestra capacidad para discriminar entre obras de arte son evidentemente actividades estéticas, las propiedades estéticas de una pintura no sólo incluyen aquellas que se descubren a simple vista, sino también aquellas que determinan cómo debe mirársela. Este hecho bastante obvio apenas merecería ser resaltado a no ser por la prevalencia de la renombrada teoría Tingle-

⁶ El que las falsificaciones hubiesen sido presuntamente pintadas durante un período en el cual no se conocían los Vermeers hizo el descubrimiento más difícil, pero no modifica esencialmente el caso. Algunos historiadores del arte, a la defensiva debido a su profesión, sostienen que los críticos más perceptivos sospecharon muy pronto del fraude; pero, en realidad, algunas de las autoridades más reconocidas fueron completamente engañadas y, durante algún tiempo, se negaron incluso a creer en la confesión de Van Meegeren. El lector dispone de un ejemplo más reciente en la revelación de que el famoso caballo de bronce, exhibido durante largo tiempo en el Metropolitan Museum y proclamado como una obra de arte de la escultura griega clásica, es una falsificación moderna. Uno de los funcionarios del museo advirtió una sutura que, al parecer, ni él ni nadie había visto antes, y se efectuaron las correspondientes pruebas científicas. Ningún experto ha sostenido haber abrigado dudas anteriormente con base en consideraciones estéticas.

⁷ Trato este problema en *Languages of Art*, VI.

Immersion⁸, según la cual la conducta apropiada cuando encontramos una obra de arte es despojarnos de todas las vestimentas del conocimiento y de la experiencia (pues estas podrían obstaculizar la inmediatez de nuestro goce), y luego sumergirnos completamente y calibrar la potencia estética de la obra por la intensidad y duración del hormigueo resultante. La teoría es en sí misma absurda e inútil para manejar cualquiera de los problemas importantes de la estética; pero se ha convertido en parte del tejido de nuestro sinsentido común.

3. LO INIMITABLE

Un segundo problema relativo a la autenticidad surge del hecho, bastante curioso, de que en la música, a diferencia de la pintura, no hay nada que se conozca como falsificación de una obra. Hay, ciertamente, composiciones falsamente atribuidas a Haydn, así como hay pinturas falsamente atribuidas a Rembrandt: pero de la *Sinfonía de Londres*, a diferencia de *Lucrecia*, no puede haber falsificaciones. El manuscrito de Haydn no es un ejemplar más auténtico de la partitura que una copia impresa esta mañana, y la interpretación de anoche no es menos auténtica que su estreno. Las copias de la partitura pueden variar respecto de su exactitud, pero todas las copias exactas, incluso si son falsificaciones del manuscrito de Haydn, son ejemplares igualmente auténticos de la partitura. Las interpretaciones pueden variar respecto de su corrección y calidad, e incluso respecto de una 'autenticidad' de tipo más esotérico; pero todas las ejecuciones correctas son instancias igualmente genuinas de la obra⁹. Por el contrario, incluso las copias más perfectas de la pintura de Rembrandt son sólo imitaciones o falsificaciones, no nuevos ejemplares de la obra. ¿Por qué esta diferencia entre las dos artes?

Diremos que una obra de arte es *autográfica* si y sólo si la distinción entre el original y la falsificación es importante; mejor aún, si y sólo si incluso la más exacta duplicación no cuenta como auténtica¹⁰. Si una obra de arte es autográfica, podemos también decir del arte correspondiente que es auto-

⁸ Atribuida a Immanuel Tingle y Joseph Immersion (circa 1800).

⁹ Ciertamente puede haber falsificaciones de interpretaciones. Tales falsificaciones son interpretaciones presuntamente ejecutadas por ciertos músicos, etc.; pero si corresponden a la partitura, son sin embargo auténticas instancias de la obra. Y lo que me interesa en este momento es una distinción entre las artes que depende de si puede haber falsificaciones de las obras, no de si puede haber una falsificación de instancias de las obras. Ver lo que se dice más adelante acerca de la falsificación de ediciones de obras literarias y de interpretaciones musicales.

¹⁰ Esto debe tomarse como la versión preliminar de una diferencia que debemos intentar formular de manera más precisa. Mucho de lo que sigue tiene también el carácter de una introducción exploratoria a asuntos que exigen una investigación más completa y detallada en los últimos capítulos de *Languages of Art*.

gráfico. Así, la pintura es autográfica, la música no autográfica o *alográfica*. Estos términos se introducen meramente como asunto de conveniencia; no se implica con ellos nada respecto a la relativa individualidad de expresión exigida por estas artes o alcanzable en ellas. El problema que tenemos entre manos es explicar el hecho de que algunas artes, y no otras, son autográficas.

Una diferencia importante entre la pintura y la música es que la obra del compositor está concluida cuando ha escrito la partitura, aun cuando las interpretaciones son sus productos finales, mientras que es el pintor quien debe terminar la pintura. A pesar de los muchos estudios o revisiones que se hagan en cualquiera de los casos, la pintura es, en este sentido, un arte realizado en una etapa, mientras que la música es un arte en dos etapas. ¿Será entonces un arte autográfico si y sólo si se realiza en una etapa? Los contraejemplos acuden con facilidad a la mente. En primer lugar, la literatura no es autográfica, aun cuando se realiza en una etapa. No hay algo que pueda llamarse una falsificación de la *Elegía* de Gray —cualquier copia exacta del texto de un poema o de una novela es una obra original tan auténtica como cualquier otra—. No obstante, lo que produce el escritor es definitivo; el texto no es sólo un medio para las lecturas orales a la manera como una partitura es un medio para las interpretaciones musicales. Un poema que no se ha recitado no está tan olvidado como una canción que no se ha cantado; y la mayor parte de las obras literarias nunca se leen en voz alta. Podemos tratar de convertir a la literatura en un arte en dos etapas al considerar la lectura silenciosa como su producto final, o instanciación de la obra; pero entonces el mirar las pinturas y escuchar las interpretaciones musicales calificarían también como productos finales o instancias, de manera que la pintura y la literatura tendrían dos etapas y la música tres. En segundo lugar, el grabado se da en dos etapas y es, sin embargo, autográfico. El grabador hace una plancha de la que se toman luego impresiones sobre papel. Estas impresiones son el producto final y, aun cuando pueden diferir mucho entre sí, todas son ejemplares de la obra original. Pero incluso la copia más exacta, producida de una manera diferente a la de imprimir con base en esta plancha, no se considera como un original, sino como una imitación o falsificación.

Hasta ahora, nuestros resultados son negativos: no todas las artes realizadas en una etapa son autográficas, y no todas las artes autográficas se realizan en una etapa. Más aún, el ejemplo del grabado refuta la incauta presuposición de que en todo arte autográfico una obra determinada existe sólo como un objeto único. La línea que divide el arte autográfico del alográfico no coincide con la del arte singular y el múltiple. La única conclusión positiva que quizás podemos extraer de lo anterior es que las artes autográficas son aquellas que son singulares en la primera etapa; el grabado es singular en su primera etapa —la plancha es única— y la pintura en su única etapa. Pero esto no nos es de gran utilidad, pues el problema de explicar

por qué algunas artes son singulares se asemeja mucho al problema de explicar por qué son autográficas.

4. LA RAZÓN

¿Por qué, entonces, no puedo falsificar la sinfonía de Haydn o el poema de Gray, así como no puedo hacer un original de una pintura de Rembrandt o de su grabado *Tobías ciego*? Supongamos que hay varias copias manuscritas y muchas ediciones de una obra literaria dada. Las diferencias entre ellas respecto al estilo y tamaño de la letra, el color de la tinta, la clase de papel, el número y disposición de las páginas, su condición, etc., carecen de importancia. Lo único que importa es lo que podríamos llamar *igualdad de transcripción*: la correspondencia exacta de la secuencia de las letras, los espacios y los signos de puntuación. Cualquier secuencia —incluso una falsificación del manuscrito del autor o de una determinada edición— que corresponda a este respecto con una copia correcta, es ella misma correcta, y nada es más auténticamente la obra original que tal copia correcta. Y, puesto que todo lo que no sea un original de la obra no puede satisfacer unos criterios tan explícitos de corrección, no puede haber una imitación engañosa, una falsificación de la obra. Para verificar la transcripción o para dar la transcripción correcta, basta con identificar un ejemplar de la obra o producir un nuevo ejemplar. En efecto, el hecho de que una obra literaria tenga una notación definida, que consiste de ciertos signos o caracteres que deben ser combinados por concatenación, ofrece la manera de distinguir las propiedades constitutivas de la obra de todas sus propiedades contingentes, esto es, de fijar los rasgos requeridos y los límites de las variaciones permitidas en cada uno de ellos. Sólo con determinar que la copia que tenemos ante nosotros está escrita correctamente, podemos decidir que llena todos los requisitos de la obra en cuestión. En la pintura, por el contrario, puesto que no disponemos de un alfabeto de caracteres semejante, ninguna de las propiedades pictóricas —ninguna de las propiedades que tiene la pintura como tal— puede distinguirse como constitutiva; ningún rasgo puede dejarse de lado como contingente, ninguna desviación como insignificante. La única manera de determinar que la *Lucrecia* que tenemos ante nosotros es auténtica es, entonces, establecer el hecho histórico de que es el objeto realmente hecho por Rembrandt. Por consiguiente, la identificación física del producto realizado por la mano del artista y, por ende, la concepción de falsificación de una obra en particular, asumen en la pintura una importancia que no tienen en la literatura¹¹.

¹¹ Tal identificación no garantiza que el objeto posea las propiedades pictóricas que tenía originalmente. Más bien, la dependencia de la identificación física o histórica se trasciende únicamente cuando disponemos de los medios para determinar que las propiedades requeridas están presentes.

Lo que se ha dicho de los textos literarios se aplica obviamente a las partituras musicales. El alfabeto es diferente; los caracteres que aparecen en una partitura, en lugar de estar ensartado uno después de otro como sucede en un texto, están dispuestos en una configuración más compleja. Tenemos, sin embargo, un conjunto limitado de caracteres y de posiciones que pueden ocupar; y una transcripción correcta, en un sentido sólo mínimamente más amplio, continúa siendo el único requisito para determinar un ejemplar auténtico de la obra. Cualquier copia falsa está mal escrita — tiene, en algún sitio, en lugar de un carácter correcto otro carácter o una marca ilegible que no es un carácter de esa notación —.

Pero ¿qué podemos decir de las interpretaciones musicales? La música tampoco es autográfica en esta segunda etapa; sin embargo, una ejecución no consiste en manera alguna en caracteres de un alfabeto. Las propiedades constitutivas exigidas de una ejecución de la sinfonía son, más bien, aquellas *prescritas* por la partitura; y las ejecuciones que se adecúan a la partitura pueden diferir considerablemente respecto de rasgos musicales tales como el tempo, el timbre, la melodía y la expresividad. Determinar adecuación requiere, en efecto, algo más que el mero conocimiento del alfabeto; exige la capacidad de correlacionar los sonidos apropiados con los signos visibles en la partitura, reconocer, por así decirlo, la pronunciación correcta, aun cuando no necesariamente se comprenda lo que se pronuncia. La competencia requerida que exige una partitura para identificar o producir sonidos aumenta con la complejidad de la composición; hay, no obstante, una prueba teóricamente decisiva para la adecuación; y una ejecución, cualquiera que la fidelidad de la interpretación y su mérito independiente, tiene o no tiene todas las propiedades constitutivas de una obra determinada, y es o no es, estrictamente, una ejecución de tal obra, según si satisface o no esta prueba. Ninguna información histórica relativa a la producción de la ejecución puede afectar el resultado. Por lo tanto, el engaño acerca de los hechos de la producción no es pertinente, y la idea de una ejecución que constituya una falsificación de la obra no tiene sentido.

No obstante, hay falsificaciones de las ejecuciones, así como las hay de manuscritos y ediciones. Lo que hace de una ejecución un ejemplar de una obra dada no es lo mismo que lo que hace de una ejecución un estreno, o lo que hace de ella una interpretación ejecutada por un músico determinado o en un violín Stradivarius. Si una ejecución tiene o no estas propiedades es un asunto relativo a hechos históricos; y una ejecución que falsamente pretenda tener alguna de estas propiedades es un fraude, no de la composición musical, sino de una ejecución o clase de ejecuciones determinada.

La comparación entre el grabado y la música es especialmente diciente. Ya hemos advertido que el grabado, por ejemplo, se asemeja a la música por tener dos etapas y por ser múltiple en la segunda etapa; sin embargo,

mientras que la música no es autográfica en ninguna de las dos etapas, el grabado es autográfico en ambas. Ahora bien, la situación respecto de la plancha grabada es claramente igual a la de una pintura: la garantía de su autenticidad sólo puede provenir de la identificación del objeto realmente producido por el artista. No obstante, dado que las diferentes impresiones de esta plancha son todas ejemplares auténticos de la obra, aun cuando difieran en el color y cantidad de tinta, calidad de impresión, tipo de papel, etc., podríamos esperar aquí un paralelo estricto entre los grabados y las ejecuciones musicales. Sin embargo, puede haber grabados que son falsificaciones de *Tobías ciego*, pero no ejecuciones que sean falsificaciones de la *Sinfonía de Londres*. La diferencia es que, en ausencia de una notación, no sólo no disponemos de una prueba de la transcripción correcta para una plancha, sino que no hay ninguna prueba de la adecuación de un grabado con una plancha. La comparación de un grabado con una plancha, o con dos planchas, no es más concluyente que la comparación entre dos pinturas. Las discrepancias mínimas pueden pasar siempre desapercibidas, y no hay un criterio para descartar ninguna de ellas como algo no esencial. La única manera de determinar si un grabado es genuino es indagar si fue tomado de una plancha dada¹². Un grabado para el que falsamente se pretenda que ha sido producido de esta manera es, en el más pleno sentido, una falsificación de la obra.

En este caso, como en el anterior, debemos cuidarnos de no confundir la autenticidad con el mérito artístico. El que la distinción entre un original y una falsificación sea importante desde el punto de vista estético no implica, como lo hemos visto, que el original sea superior a la copia. Una pintura original puede ser menos satisfactoria que una copia inspirada; un original en mal estado puede haber perdido la mayor parte de su antiguo mérito; un grabado hecho a partir de una plancha muy gastada puede estar muy lejos, desde el punto de vista estético, de una impresión anterior que sea una buena reproducción fotográfica. Análogamente, una ejecución incorrecta, aun cuando no sea una instancia, en el sentido estricto, de un cuarteto determinado, puede, sin embargo — bien sea porque los cambios mejoren lo que escribió el compositor, o por la sensibilidad de la interpretación — ser mejor que una ejecución correcta¹³. De nuevo, varias ejecuciones correctas de mérito similar

¹² Para ser un original, un grabado tiene que provenir de cierta plancha determinada, pero no es necesario que haya sido imprimido por el artista. Más aún, en el caso de la talla en madera, el artista en ocasiones sólo dibuja en el bloque y deja que otra persona lo talle — los bloques de Holbein, por ejemplo, eran tallados habitualmente por Lützelberger. La autenticidad en un arte autográfico depende siempre de que el objeto tenga la requerida historia de su producción, que en ocasiones puede ser bastante complicada; pero esta historia no siempre incluye la ejecución final por parte del artista original.

¹³ Desde luego, no quiero decir con esto que una ejecución correcta (en lo que respecta a la notación), sea correcta en otra cantidad de sentidos habituales. No obstante, es probable

pueden exhibir cualidades estéticas específicas muy diferentes — pueden ser fuertes, delicadas, tensas, pesadas, incoherentes, etc. —. Así, incluso en aquellos casos en los que las propiedades constitutivas de una obra se distinguen claramente mediante una notación, no pueden ser identificadas con las propiedades estéticas.

Entre otras artes, la escultura es autográfica; la escultura de molde es comparable al grabado, mientras que la escultura tallada es comparable con la pintura. La arquitectura y el teatro, por otra parte, pueden compararse mejor con la música. Cualquier edificación que se ajuste a los planos y especificaciones, cualquier representación del texto de una obra dramática según las direcciones escénicas, es una instancia tan original de la obra como cualquiera otra. No obstante, la arquitectura parece diferir de la música por cuanto la comprobación de la adecuación de un edificio con las especificaciones no requiere que éstas sean pronunciadas o transcritas a sonidos, sino que se comprenda su aplicación. Lo mismo sucede con las direcciones escénicas, por oposición al diálogo de una obra de teatro. ¿Hace esto de la arquitectura y del teatro artes menos puramente alográficas? De nuevo, los planos de un arquitecto se asemejan mucho a los esbozos de un pintor; y la pintura es un arte autográfico. ¿Con base en qué podemos decir que en un caso, pero no en el otro, hay una verdadera notación? Tales preguntas no pueden ser respondidas hasta que hayamos adelantado un análisis bastante minucioso.

Puesto que un arte parece ser alográfico únicamente en la medida en que es susceptible de notación, el caso de la danza es de especial interés. Tenemos aquí un arte que carece de una notación tradicional; un arte donde las maneras, y la posibilidad misma, de desarrollar una notación adecuada son todavía objeto de controversia. ¿Es la búsqueda de una notación razonable en el caso de la danza y no en el de la pintura? O bien, de manera más general, ¿por qué es apropiado el uso de la notación en algunas artes y no en otras? De manera muy sumaria y aproximada, la respuesta podría ser la siguiente. Quizás, inicialmente, todas las artes fueron autográficas. Allí donde las obras son transitorias, como sucede con el canto y la recitación, o requieren de muchas personas para su producción, como sucede en la arquitectura y en la música sinfónica, puede crearse una notación para trascender las limitaciones del tiempo y del individuo. Esto implica establecer una distinción entre las propiedades constitutivas y las propiedades contingentes de una obra (y, en el caso de la literatura, los textos han suplantado incluso a las representaciones orales como objetos estéticos primarios). Desde luego, la notación no dictamina arbitrariamente la distinción, sino que debe seguir en

que el compositor o el músico protesten indignados si alguien se niega a aceptar una ejecución con unas pocas notas erradas como una instancia de la obra; y de seguro tiene el uso ordinario a su favor. Pero el uso ordinario señala aquí el camino hacia un desastre teórico (ver *Languages of Art*, V, 2).

general — aun cuando las pueda enmendar — las líneas antecedentes trazadas por una clasificación informal de las representaciones en obras y por decisiones prácticas acerca de lo que está prescrito y lo que es opcional. La posibilidad de transcribir a una notación depende de una práctica anterior que sólo se desarrolla si las obras del arte en cuestión son habitualmente efímeras, o bien no pueden ser producidas por una sola persona. La danza, al igual que el teatro y la música coral y sinfónica, satisface ambos criterios; la pintura ninguno de ellos.

La respuesta general a nuestro segundo y algo resbaladizo problema acerca de la autenticidad puede ser sintetizada en unas pocas palabras. La falsificación de una obra de arte es un objeto que falsamente pretende tener la historia de producción exigida para el (o un) original de la obra. Cuando hay una prueba teóricamente decisiva para determinar si un objeto posee todas las propiedades constitutivas de la obra en cuestión, sin determinar cómo ni por quién fue producido, no se requiere la historia de su producción y, por lo tanto, no hay falsificación de ninguna obra determinada. Un sistema de notación apropiado, con un conjunto de caracteres articulado y con posiciones relativas para tales caracteres, suministra este tipo de prueba. Para los textos, partituras y quizás para los planos, la prueba es la correcta transcripción dentro de esta notación; para las edificaciones y representaciones, la prueba es adecuación con lo que ha sido correctamente transcrito. La autoridad de una notación debe hallarse en una clasificación anterior de objetos o eventos en obras que atraviesan una clasificación mediante la historia de la producción o admiten una proyección legítima que la atraviese; pero la identificación definitiva de las obras, plenamente liberada de la historia de su producción, sólo se logra cuando se ha establecido una notación. El arte alográfico ha ganado su emancipación, no por el hecho de proclamarla, sino mediante una notación.

5. UNA TAREA

Los dos problemas acerca de la autenticidad que hemos venido discutiendo son asuntos relativamente especiales y periféricos de la estética. Las respuestas a estas inquietudes no constituyen una teoría estética y, ni siquiera, el comienzo de una teoría semejante. No obstante, la incapacidad de encontrarles una respuesta podría ser el final de una teoría estética, y su exploración señala el camino hacia problemas y principios más básicos de la teoría general de los símbolos.

Muchos de los temas a los que hemos aludido aquí exigen un estudio más minucioso. Hasta el momento, sólo he descrito vagamente, más bien que definido, las relaciones de adecuación y de igualdad de transcripción. No he examinado los rasgos que distinguen a las notaciones o a los lenguajes notacionales de otros lenguajes y de lo que no es un lenguaje. Tampoco me he

adentrado en las sutiles diferencias que existen entre una partitura, un guión y un esbozo. Lo que necesitamos ahora es una indagación fundamental y exhaustiva acerca de la naturaleza y función de la notación en las artes.